Originalveröffentlichung in: Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte; ein Handbuch, München 2013, S. 101-118

Jan Assmann

Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels

Zu Begriff und Entstehung eines Kanons gehört dreierlei: erstens ein Archiv, aus dessen ausufernden Beständen der Kanon einen Kernbereich des Hochverbindlichen und Maßgeblichen ausgrenzt, zweitens der Bezug auf eine als Altertum oder »Goldenes Zeitalter« oder wie immer ausgezeichnete Vergangenheit, auf die sich der Begriff der ›Klassik‹ anwenden lässt, und drittens ein Diskurs, der sich einerseits durch intertextuelle Bezüge in Nachfolgekunstwerken, andererseits in sprachlichen Metatexten kommentierend auf den Kernbereich bezieht und seine Verbindlichkeit und Maßgeblichkeit für jedes Zeitalter immer wieder neu herausstellt.[1] Alle drei, Archiv, Klassik und Kommentar, setzen ihrerseits die Schrift voraus (wenn man einmal von der Bildenden Kunst absieht, die auf Medien der Fixierung und Visualisierung nicht angewiesen ist). Die Musik nun ist, was die Frage eines Kanons angeht, in den beiden Richtungen des Archivs und der klassischen Vergangenheit, mit einem Problem konfrontiert. Zu einem Archiv – darauf werde ich noch genauer eingehen – gehört, wie gesagt, die Schrift. Archive entwickeln sich nur in Schriftkulturen. Die Musik gehört aber zu den performativen Künsten; die Schrift spielt hier nur eine untergeordnete, dienende Rolle, das Eigentliche ist die Aufführung. Bei den performativen Künsten – Musik, Theater, Tanz –, die in der Aufführung leben, tritt das Repertoire neben oder sogar an die Stelle des Kanons. Das Repertoire grenzt aus der Fülle des Aufführbaren und Aufgeführten das zur Wiederaufführung Bestimmte aus. Daher kann man sich fragen, ob im Bereich der Musik wie

1 Zu Kanon und Klassik s. u. a. Jan Assmann / Aleida Assmann (Hrsg.), *Kanon und Zensur*, München 1987; Wilhelm Vosskamp, *Klassik im Vergleich: Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, Stuttgart – Weimar 1993; Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York 1994; Jan Assmann / Burkhard Gladigow (Hrsg.), *Text und Kommentar*, München 1995; Renate v. Heydebrand (Hrsg.), *Kanon Macht Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Akten des DFG-Symposions Steinheim, September 1996*, Stuttgart 1998; Dieter Kuhn / Helga Stahl (Hrsg.), *Die Gegenwart des Altertums: Formen und Funktionen des Altertumsbezugs in den Hochkulturen der Alten Welt*, Heidelberg 2001.

der anderen aufführenden Künste der Begriff Kanon überhaupt am Platze ist. Zweitens, und das ist vielleicht noch entscheidender, fehlt der Musik das klassische Altertum, das allen anderen Künsten und Wissenschaften – Dichtung, Philosophie, Geschichte, Skulptur, Malerei, Architektur – die zeitlos maßgeblichen Vorbilder der Vollkommenheit stellt, nur eben nicht der Musik. Sogar das Theater kann sich auf die erhaltenen antiken Dramen und Komödien als Vorbilder stützen und dazu auch noch auf die Poetik des Aristoteles. Die antike Musik aber muss als verloren gelten. Das Einzige, was von ihr aus der Antike erhalten ist, sind Reste eines kommentierenden Diskurses, in dem es aber weniger um als kanonisch bzw. klassisch ausgegrenzte Werke, als um die theoretischen Grundlagen der Musik überhaupt geht.[2]

Zunächst möchte ich auf die Bedeutung der Schrift und den Unterschied zwischen Kanon und Repertoire eingehen. Das Prinzip Kanon ist an die Schrift gebunden, es steht und fällt mit Schrift und Schriftlichkeit. Die scheinbare Ausnahme Indiens bestätigt die Regel, denn hier wurde die Mnemotechnik so weit getrieben, dass das menschliche Gedächtnis wie eine Schrift funktioniert. Kanon ist eine schriftkulturelle Kategorie und bezieht sich auf den Zentralbereich einer Schriftkultur, den Bereich des Hochverbindlichen, Maßgeblichen, Autoritativen, Vorbildlichen, kurz: des Klassischen bzw. des Heiligen. Der Gegensatz von Kanon ist das Archiv, und dieser Gegensatz von Kanon und Archiv kann sich nur in Schriftkulturen ausbilden.[3] In mündlichen Kulturen verschwindet alles, was aus der Zirkulation in den festlichen und rituellen Begehungen der Gruppe herausfällt; in Schriftkulturen dagegen lagert es sich, jedenfalls in gewissem Umfang, in Archiven ab. Der Unterschied zwischen Kanon und Archiv ist also durch den Begriff der Zirkulation oder Kommunikation bestimmt. Kanon ist Schrift plus Kommunikation, Archiv ist Schrift minus Kommunikation. Wenn wir von kanonischen Texten sprechen, beziehen wir uns auf die bekannten, immer wieder gelesenen,

2 Besonders wichtig ist hier das spätantike Werk des Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica.* In Plutarchs *De musica* und ähnlichen Schriften (worauf mich Melanie Wald-Fuhrmann hinweist) geht es aber durchaus auch um eine Art antiker Musikgeschichte am Beispiel kanonischer Werke, beispielsweise die Wettbewerbsstücke bei den Pythien o. ä., und natürlich sind auch Werke wie die antiken Tragödien Musikstücke und als solche auch in musikalischen Diskursen der Antike diskutiert worden.

3 Zu Kanon und Archiv bzw. »Funktions- und Speichergedächtnis« als Formen des kulturellen Gedächtnisses s. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 4. Aufl. München 2009, S. 130–145.

kommentierten und zitierten Texte. In diesen Texten und ihrer Kommunikation zirkuliert der für eine Gesellschaft maßgebliche Sinn wie im Blutkreislauf der für einen Organismus lebenswichtige Sauerstoff. Kanon ist daher etwas Lebendiges, und in diesem Sinne sprechen wir von Kanon als einer Form des Gedächtnisses, und zwar des kulturellen Gedächtnisses.[4] Im Archiv lagert sich dagegen das ab, was in einer gegebenen Epoche und Gesellschaft nicht zirkuliert, d. h. kommunikativ bewusst gehalten wird. Aber das gilt natürlich nur für Schriftkulturen. In mündlichen Gesellschaften und schriftlosen Musiktraditionen lagert sich nichts ab. Hier sind daher die Begriffe Kanon und kulturelles Gedächtnis synonym; daher braucht man den Begriff Kanon hier nicht. In Schriftkulturen dagegen tritt das kulturelle Gedächtnis in Kanon und Archiv auseinander.

Nun hat sich das abendländische Musikleben im Unterschied zu den meisten anderen musikalischen Traditionen der Welt seit der Wende zum 2. Jahrtausend n. Chr. in steigendem Maße in Richtung Schriftkultur entwickelt, sodass auch in diesem Bereich Archive entstehen. Musikaufführende Institutionen wie Klöster, Kirchen, Höfe, Schulen, Akademien, aber ebenso private Sammler wie Johann Christoph Pepusch in London oder Gottfried van Swieten in Wien legen sich Archive an, in denen auch das Nicht-mehr-Aufgeführte zu Studienzwecken aufbewahrt wird, und so kann es ebenfalls im Bereich der Musik wie in den anderen Künsten zu einem Auseinandertreten von ›alt‹ und ›neu‹ bzw. ›modern‹ kommen, auch wenn sich das ›Alte‹ hier nicht auf das ›klassische Altertum‹ bezieht.

Denn auch die Idee einer in irgendeinem Sinne vor- und maßgeblichen, d. h. »klassischen« Vergangenheit setzt die Existenz von Schrift voraus. Nur in Schriftkulturen treten das Alte und das Neue auseinander und führen dadurch zur Vorstellung eines klassischen Altertums. Das können wir in China, Indien, Persien, Mesopotamien, Ägypten und den Kulturen des antiken Mittelmeerraums beobachten.[5] Im Falle von Schrift und Sprache hängt das mit dem Sprachwandel zusammen. Die alten Texte konservieren ein Sprachstudium, das zu der sich stetig und schleichend fortentwickelnden gesprochenen Sprache in einen wachsenden Abstand gerät, bis dann ein Bruch eintritt und man es mit zwei Sprachen zu tun hat, von denen die alte, klassische eigens erlernt werden muss. Wir reden

4 Vgl. hierzu mein Buch *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 103–129. Zur Theorie des kulturellen Gedächtnisses s. zusammenfassend Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hrsg.), *Cultural Memory Studies*, Berlin – New York 2008.

5 Kuhn / Stahl (Hrsg.), *Die Gegenwart des Altertums* (Anm. 1).

dann von einer ›toten‹ Sprache, der aber in Gestalt des Kanons nicht der Tod, sondern vielmehr eine Art von Unsterblichkeit zuteil geworden ist.

Was den Kanon angeht, möchte ich in unserem Zusammenhang China, Indien und Persien außer Acht lassen und mich auf den westlichen Kanonbegriff beschränken. Der westliche Kanonbegriff hat einen doppelten Ursprung. Der eine geht auf die Bibliothek von Alexandria zurück, der andere auf die Entstehung der hebräischen Bibel, bei der ebenfalls Alexandria eine wichtige Rolle gespielt hat. Im Zusammenhang der Kunst, um den es im Fall der Musik geht, ist zunächst allein der erste, der Klassikerkanon, und nicht der religiöse Kanon von Bedeutung. Wenn wir nach einem Kanon in der Musik fragen, dann fragen wir nach den Klassikern, den zeitlos maßgeblichen Vorbildern von Schönheit und Vollkommenheit. Es geht also um Kanon nicht im religiösen, sondern im ästhetischen Sinne, und dieser Kanonbegriff geht auf die Bibliothek von Alexandria und ihr »Museion« zurück.[6] Die an der Bibliothek von Alexandria beschäftigten Gelehrten führten, um der Masse der hier gesammelten Schriften irgendwie Herr zu werden, eine Unterscheidung ein zwischen zwei Gruppen von Autoren bzw. Texten. Die einen nannten sie die »Ausgeschiedenen« (*hoi ekkrithentes*) und die anderen die »Eingeschiedenen« oder »Einbezogenen« (*hoi enkrithentes*), von dem Verb *krinein*, »unterscheiden, beurteilen«, von dem sich unser Wort »Kritik« herleitet. Mit Bezug auf diese wichtige Tätigkeit nannte man diese Gelehrten auch »*kritikoí*«, Kritiker. Sie hatten die Entscheidung zu fällen, ob ein Autor in den Kanon oder ins Archiv gehörte. Der witzige Aulus Gellius wandte auf diese Unterscheidung das römische Steuersystem an, das zwischen *classici* und *proletarii* unterschied, und nannte die »einbezogenen« oder kanonisierten Autoren »Klassiker«.[7] Für diese Autoren und ihre Texte ergab sich aus ihrer Einbeziehung in den Kanon, dass sie zum Gegenstand philologischer Forschung und Kommentierung wurden, was wir einleitend neben Archiv und Schrift als die dritte Vorbedingung eines Kanons bestimmt haben. Daher hießen sie auch »*hoi prattómenoi*«, die zu Behandelnden. So ergab sich z. B. die Auswahl von dreien aus der Fülle der griechischen Dramatiker – Aischylos, Sophokles, Euripides – und eini-

6 Zur alexandrinischen Tradition der Philologie s. Rudolf Pfeiffer, *Geschichte der Klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*, München 1978 (engl. Original 1968), Arbogast Schmidt, »Historische Typologie der Orientierungsfunktionen von Kanon in der griechischen und römischen Literatur«, in: Assmann / Assmann, *Kanon und Zensur* (Anm. 1), S. 246–258.

7 Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, 19.8.15.

gen wenigen Hauptwerken aus der Fülle ihrer sonstigen Produktion. Natürlich wäre es schön, die Kriterien zu kennen, nach denen die *kritikoí* die *enkrithentes* ausgewählt haben. Wir wären dann in der Lage, den Kanon nicht nur funktionalistisch, sondern auch essenzialistisch wesenhaft zu bestimmen, d. h. die Eigenschaften anzugeben, die ein Werk als Klassiker ausweisen. Über diese Kriterien scheint sich aber ein Diskurs nicht erhalten zu haben; das ›Wesen‹ des Klassischen muss daher als ein Mysterium gelten, und auch wir wollen diese Frage hier vorläufig einklammern und uns auf den funktionalen Aspekt des Kanons beschränken. Wie entsteht ein Kanon, wozu braucht man einen Kanon, wie wirkt er sich aus? Das sind die Fragen, die uns hier beschäftigen.

Ein Kanon ist, wie wir gesehen haben, die typische Organisationsform eines schriftkulturell verfassten kulturellen Gedächtnisses. Als solche ist er ebenso ein Instrument des Vergessens wie der Erinnerung; das Gedächtnis umfasst beides, Erinnern und Vergessen. Der Kanon wirkt wie ein Scheinwerfer, der innerhalb des kulturellen Gedächtnisraums einen Bereich hell ausleuchtet und gerade dadurch alles andere abdunkelt; was nicht in den Kanon gelangt, hat allenfalls im Archiv eine Überlebenschance. Die Funktion der Klassiker lässt sich mit den Begriffen der Maßgeblichkeit, Vorbildlichkeit, Autorität umschreiben. Hier kommt nun das andere Element des Kanonbegriffs ins Spiel: der Zeitbruch zwischen dem Alten und dem Neuen, zwischen Gegenwart und Vergangenheit und damit die Möglichkeit eines Vergangenheitsbezugs. Die klassischen Werke, die einen Kanon ausmachen, stehen in einem eigentümlichen Bezug zur Zeit: Auf der einen Seite gehören sie zu einer Vergangenheit, der Klassik, die in einem charakteristischen Gegensatz zur jeweiligen Gegenwart steht. Es ist also immer die Idee eines Bruchs oder Abbruchs mitgedacht; Klassik ist etwas, was sich in keiner Gegenwart einfach fortsetzt, sondern der Vergangenheit angehört. Auf der anderen Seite aber verkörpern die klassischen Werke zeitlose Werte und Maßstäbe. Eine Klassik ist zugleich vergangen und zeitlos gültig. Dazu kommt ein zweites Paradox: Sie ist Vorbild und zugleich unerreichbar, unfortsetzbar und unwiederholbar. Durch den Kanon eröffnet sich einer Kultur in den beiden Kernbereichen der Religion und der Kunst die Möglichkeit, in einer gegebenen Gegenwart die Vergangenheit nicht einfach fortzusetzen, sondern über das Gegebene hinweg auf eine normative, ferne und zeitlos gültige Vergangenheit zurückzugreifen und durch solchen Rückgriff einen Rückhalt zu gewinnen. Rückhalt durch Rückgriff – das ist die Formel, mit der sich die Funktion eines Klassikerkanons erklären lässt.

Ein Repertoire ist demgegenüber etwas vollkommen anderes, auch wenn es eine Überschneidungsmenge zwischen Repertoire und Kanon gibt. Der Begriff des Repertoire bezieht sich auf den Vorrat der immer wieder aufgeführten Bühnenwerke und Musikstücke. Zum Repertoire gehören Stücke aus dem Kanon (und neuerdings zuweilen sogar aus dem Archiv) ebenso wie aktuelle Produktionen. Das Repertoire ist immer gegenwartsbezogen, es enthält nicht das zeitlos Maßgebliche, sondern das Aktuelle, und zur Zeitlosigkeit der Klassiker gehört eben auch ihre jederzeitige Aktualisierbarkeit. Das Repertoire verschiebt und erneuert sich ständig, es schöpft aus dem Kanon, dem Archiv und der Gegenwartsproduktion. Natürlich gibt es nicht »das« Repertoire, so wie es »den« Kanon gibt. Jeder Künstler, jedes Theater, jedes Opernhaus usw. hat sein Repertoire. Wenn ich hier von »dem« Repertoire spreche, meine ich eine für eine bestimmte Zeit und Gesellschaft hochgerechnete Schnittmenge.

Das Repertoire erfüllt im Bereich der performativen Künste die Funktion der Zirkulation und Kommunikation des kulturellen Sinns, die im Bereich der anderen Künste durch den Kanon und seine Institutionen wie Museum und Reproduktion im Bereich der Bildenden Künste, Bibliothek und Lektüre im Bereich der Dichtung und Literatur, in beiden Bereichen vor allem aber durch die Ausbildung eines kommentierenden Diskurses über Bilder und Texte, Bildhauer, Maler, Dichter, Schriftsteller und ihre Werke wahrgenommen werden. Daher stellt sich die Frage, ob im Bereich der performativen Künste die Funktion eines Kanons durch das Repertoire wahrgenommen wird, oder ob es auch hier zur Ausbildung eines Kanons kommt, der sich hier dann nicht nur gegenüber dem Archiv, sondern auch gegenüber dem Repertoire abgrenzen muss.

Auf diese Frage gibt es zwei Antworten, eine eher »essenzialistische« und eine »funktionalistische«. Die essenzialistische Antwort wäre, dass ein Kanon nicht entsteht, weil er gebraucht wird, sondern weil er sich kraft der überragenden Qualität der großen Kunstwerke von selbst durchsetzt. »Eben das sagt das Wort ›klassisch‹«, schreibt Hans Georg Gadamer, »dass die Fortdauer der unmittelbaren Sagkraft eines Werkes grundsätzlich unbegrenzt ist.«[8] Mit dieser Antwort können wir uns nicht zufrieden geben, weil sie das Mysterium der überragenden Qualität, das wir hier einklammern wollen, als eine bekannte oder erkennbare Größe voraussetzt. Mit dem großen englischen Literaturkritiker Frank Kermo-

8 Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 274.

de gehe ich davon aus, dass »wir von keinem verehrungswürdigen Text wissen, der eine immanente Überlebenskraft hätte«,[9] und dass ein Kanon nicht von selbst entsteht, als unvermeidliche Konsequenz künstlerischer oder geistiger Größe im Sinne unbegrenzt fortdauernder »Sagkraft«, sondern dass er eine gesellschaftliche Funktion erfüllt, also gebraucht wird, und sich dann, natürlich in Wechselwirkung mit den intrinsischen Qualitäten der in ihn aufgenommenen geistigen und künstlerischen Produktionen, konstituiert. Was nun die Musik betrifft, bietet sich für die Frage nach dem Nutzen eines Kanons eine ›innen‹- und eine ›außenpolitische‹ Antwort an. Die ›innenpolitische‹ Antwort verweist auf die Didaktik, die Weitergabe der Musik als einer zu erlernenden Kunst und Technik. Wer die Musik in irgendeiner ihrer vielen Sparten lernen oder lehren will, muss sich an Vorbildern orientieren. Interessanter ist vielleicht die ›außenpolitische‹ Antwort. Nach Alois Hahn geht es bei Kanonisierungen um das Reflexivwerden von Traditionen. Diese verlieren ihre Selbstverständlichkeit und werden zu repräsentativen Selbstthematisierungen einer Gruppe oder eines ausdifferenzierten kulturellen Systems wie Religion oder Kunst formalisiert. Sie setzen »explizite symbolische Grenzen, und zwar mittels verbindlicher Selbstdarstellungen«.[10] Genau das ist der Fall sowohl der Musik selbst als auch vor allem der Musikwissenschaft. Sie brauchen einen Kanon, um sich im Kreise der Künste und Wissenschaften zu repräsentieren, legitimieren und etablieren. Es geht also um »Rückhalt durch Rückgriff« auf eine normative Vergangenheit. Das ist natürlich heute kein Problem, wo die Musik längst als Kunst anerkannt ist, aber es war ein Problem im 17. und 18. Jahrhundert, als es die Musik und die Musiker schwer hatten, mit den anderen Künsten und Künstlern, die einen Kanon und ein klassisches Altertum vorweisen konnten, auf gleichen Rang zu kommen, und es wurde im 19. Jahrhundert ein Problem, als sich die Musikwissenschaft neben den anderen Wissenschaften als Universitätsfach zu etablieren suchte. Für dieses Problem gibt es nur zwei Lösungen: Entweder, die altertumslose Musik erfindet sich eine Vergangenheit, die sich in den Rang zeitloser Verbindlichkeit als Maß-

9 Frank Kermode, *Forms of Attention*, Chicago – London 1985, S. 67, zitiert nach Aleida Assmann, »Einleitung«, in: *Vergessene Texte*, hrsg. von ders. und Michael Frank, Konstanz 2004, S. 12. Kermode setzt übrigens ganz im Sinne unseres dritten Kanonkriteriums hinzu, »dass das Medium seines [des verehrungswürdigen Textes] Überlebens der Kommentar ist«.

10 Alois Hahn, »Kanonisierungsstile«, in Assmann / Assmann, *Kanon und Zensur* (Anm. 1), S. 33.

stab des Schönen und Vollkommenen erheben lässt, oder es gelingt ihr doch irgendwie, einen Bezug zum allgemeinen klassischen Altertum herzustellen, dessen Musik aufgrund fehlender (oder zumindest eindeutig lesbarer) Schriftlichkeit verklungen ist. Die Musik (um von der Musikwissenschaft zunächst abzusehen) hat beide Wege beschritten, und zwar in Italien, dem Land des Altertumsbezugs. Heinrich Schütz, der in Italien studiert hat, hat bewundernd hervorgehoben, dass hier die großen Vokalpolyphoniker des 16. Jahrhunderts wie Palestrina und Marenzio als Klassiker verehrt und studiert würden und hat auch seinen Zeitgenossen Monteverdi unter die klassischen Großmeister eingereiht, den Vertreter des neuen Stils, der *seconda prattica*.[11] Mit der Einführung des Rezitativs und des monodischen generalbassbegleiteten Gesangs sowie mit den neuen Dissonanzregeln der *seconda prattica* und der damit verbundenen Relativierung der die *prima prattica* charakterisierenden Gleichberechtigung aller Stimmen ergab sich zugleich ein Zeitbruch, das Auseinandertreten des Alten und des Neuen, wodurch es möglich wurde, das Alte als Klassik zu kanonisieren. Noch entscheidender aber war die Tatsache, dass der neue Stil, der die Oper ermöglichte und hervorbrachte, sich durch den Bezug auf die antike Tragödie legitimierte, als deren Rekonstruktion und Renaissance er sich verstand.[12] Durch diese Möglichkeit eines Rückbezugs auf das klassische Altertum war nun auch die Musik als hohe Kunst nobilitiert. Natürlich wissen wir heute, dass dieser Rückbezug reine Fantasie war und dass die wirklichen Wurzeln der Oper eher in der pastoralen Tradition liegen, in deren Rahmen, weil in Arkadien nun einmal eher gesungen als gesprochen wurde, die Schäferinnen und Schäfer mithin schon auf der Bühne sangen, lange bevor diese Form dramatischer Aktion auch Fürsten und Helden und schließlich allen möglichen

11 Ich entnehme diese Auskunft, für die es gewiss maßgeblichere Zeugnisse gibt, der Händel-Biografie von Friedrich Chrysander, *G. F. Händel*, 2. Aufl. Leipzig 1919, Bd. 1, S. 150.

12 In ihrem grundlegenden Buch *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004, spricht Silke Leopold vom »Mythos von der griechischen Tragödie« und unterscheidet zwei Mythen: Der erste entstand im späten 16. Jahrhundert mit der Vorstellung, die griechische Tragödie wäre insgesamt, auch die Dialoge, gesungen und nicht deklamiert worden, und der zweite, der Mythos von der Geburt der Oper aus dem Geist der griechischen Tragödie, wurde im 19. Jahrhundert von der Musikgeschichtsschreibung daraus konstruiert. In unserem Zusammenhang interessiert nur der erste »Mythos«, und zwar im Sinne nicht einer im Licht der historischen Forschung unhaltbaren Rekonstruktion der antiken Tragödie, sondern eines für das 16. Jahrhundert charakteristischen gedächtnisgeschichtlichen Faktums.

anderen Personen zugestanden wurde.[13] Aber hier geht es nicht um Geschichte, sondern um die imaginativen Konstruktionen des kulturellen Gedächtnisses. Kanon und Klassik sind gedächtnisgeschichtliche Kategorien, und hier interessiert nicht, ob sich der kommentierende Diskurs um die Oper zu Recht auf das Vorbild der antiken Tragödie berief, sondern dass er sich darauf berief. Mit diesen beiden Strategien, die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts zur Klassik und die antike Tragödie zum Vorbild des neuen *dramma per musica* zu erheben, hat es die Musik nach ihrer Lösung aus dem Quadrivium im Italien des 17. und 18. Jahrhunderts geschafft, neben Architektur und Skulptur, Malerei und Dichtung in den Rang der großen Künste aufzusteigen.

Entscheidend für diese Nobilitierung der Musik war aber vor allem die Ausbildung eines theoretischen und kommentierenden musikästhetischen Diskurses, also die dritte Kanon-Bedingung.[14] Zu einem Kanon gehört unabdingbar die Kritik, d. h. ein Diskurs über die Kriterien, über die Eingeschlossenen und die Ausgeschlossenen, über die Maßstäbe von Schönheit, Vollkommenheit und Richtigkeit, wie sie sich an den Werken der Eingeschlossenen ablesen lassen, kurz das, was Giorgio Vasari als Erster für die Bildenden Künste geleistet hatte. Zu diesem Zweck werden Akademien gegründet. Sie sind nicht nur performanzorientiert und veranstalten musikalische Aufführungen, sondern sie sind vor allem auch diskursorientiert und betreiben Kanonpflege. In London wurde zu diesem Zweck 1726 die *Academy of Vocal Music* gegründet, da ja in der Tat die als klassisch betrachtete Polyphonie der großen Madrigalisten der Renaissance, die gerade auch im England des 16. und frühen 17. Jahrhunderts eine besondere Blütezeit erlebt hatte, Vokalmusik war. 1731 wurde sie in *Academy of Ancient Music* umbenannt, was die antiquarische Ausrichtung betonte. Einer der Gründer dieser Akademie war der 1667 geborene und seit 1704 in England wirkende Johann Christoph Pepusch; zu ihrem Ehrenpräsidenten wählte sie sich Agostino Steffani. Damit sind wir nun in den unmittelbaren Umkreis Georg Friedrich Händels geraten, an dessen Beispiel ich die Kanonfrage in der Musik illustrieren möchte. Steffani kannte Händel aus seiner Zeit als Hannoveraner Kapellmeister 1710/11, Pepusch lernte er spätestens 1717/18 auf Schloss Cannons kennen, wo dieser als Kapellmeister wirkte und er selbst als composer in residence

13 S. z. B. Ellen Harris, *Handel and the Pastoral Tradition*, Oxford 1980.
14 Karol Berger, *A Theory of Art*, Oxford 2000, S. 108–161, bes. S. 120–133; Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert* (Anm. 12), S. 49–60.

weilte. Umso merkwürdiger berührt die Tatsache, dass Händel selbst dieser Akademie nie angehört hat. Vermutlich verstand er sich in bewusster Distanz zu Mattheson, Pepusch und anderen ihm bekannten Theoretikern und Antiquaren, die er möglicherweise als Pedanten empfand, als Praktiker und wurde auch von diesen so angesehen. Das mag auch der Grund dafür sein, dass er den ihm angebotenen Oxforder Doktortitel ablehnte. Er wollte nicht als Musikgelehrter wahrgenommen werden.

In seiner Praxis aber hat Händel genau das gemacht, worauf es ankam, um die Musik in den Rang der großen Künste zu erheben. Er mobilisierte das kulturelle Gedächtnis, indem er immer wieder auf Motive und Formen älterer Epochen und Meister, bis zu Carissimi, Stradella und Purcell zurückgriff, vor allem aber entwickelte er in Gestalt des dramatischen Oratoriums eine Form, die im Gegensatz zur Opera seria den Chor im antiken Sinne auf die Bühne zurückbrachte und mit ihren meist alttestamentlichen Stoffen auch eine Art religiöses Altertum reaktivierte. Händel arbeitete – in diesem Punkt mit Bach vergleichbar – auch ganz bewusst der mit dem galanten Stil, der damals modernen Musik, aufkommenden homophonen Verflachung entgegen, die den Kontrapunkt aufgab und die Unterstimmen zur bloßen Begleitung der Oberstimme degradierte (auch wenn er die neuen Stilmittel gelegentlich dort einsetzte, wo er sie aus dramaturgischen Gründen gebrauchen konnte), und konnte auch diesen, wenn man so will, »Klassizismus« in seinen Oratorien noch viel konsequenter zur Geltung bringen als auf der Opernbühne, wo er auf die Aufnahmefähigkeit der Zuschauer Rücksicht zu nehmen hatte, die ja neben dem musikalischen auch dem dramatischen Geschehen folgen können mussten und von einem komplexen Kontrapunkt schon aus aufmerksamkeits- und wahrnehmungstheoretischen Gründen überfordert gewesen wären. Schon in seinen Opern verwendete Händel Chöre, in denen aber erstens nur die Solisten zusammenwirkten, und die zweitens homophon gesetzt waren; Chorfugen wie in den Oratorien waren offenbar auch für Händel auf der Opernbühne undenkbar. Drittens trat der Chor in den Opern nie im Sinne der antiken Tragödie als durchlaufender Kommentar und Handlungsträger auf. Diesen Rang erreichte er erst im dramatischen Oratorium.

So wurde Händel selbst zum Klassiker. Klassik und Kanonisierung sind Phänomene der Rezeption, nicht der Produktion. Aber irgendetwas in der Produktion muss dieser Rezeption entgegenkommen. Hier rühren wir nun wieder an jenes Mysterium, das wir eingangs gestreift und eingeklammert haben: das Mysterium der Kriterien, die ein Werk und sei-

nen Schöpfer zum Klassiker machen. Das wird sich nie genau definieren lassen, es handelt sich da um ein echtes *Je ne sais quoi*, aber es hat gewiss etwas zu tun mit einer Verbindung von Gegensätzen wie Vergangenheitsbezug und Neuheit sowie Komplexität und Schlichtheit. Der Kanontheoretiker, der diesen Aspekt hervorgehoben hat, ist der Literaturwissenschaftler Harold Bloom. »Vor der Kanonisierung«, so fasst Aleida Assmann seine Theorie zusammen, »kommt die Selbstkanonisierung. Kanonisierungsverdächtig seien insbesondere solche Autoren, die ihrem Ruhm konsequent vorarbeiten, indem sie ihre Texte zielstrebig ins kulturelle Gedächtnis einschreiben. Die kanonrelevante Qualität dieser Texte besteht in einer dichten intertextuellen Verweisstruktur, die das eigene Werk mit bereits kanonisierten Werken in enge Beziehung setzt. Bloom stellt sich nicht vor, dass die großen Vorbilder in devoter Reverenz imitiert werden; für ihn wird ein Autor erst dadurch stark und groß, dass er sich mit den großen Vorgängern, ihren Themen und Stilen, auf Augenhöhe misst und an ihnen mit der Absicht auf Überbietung arbeitet.«[15] Händels Musik ist gleichsam gedächtnisgesättigt, sie ist voller Resonanzen, worunter man nicht nur seine notorischen »borrowings« verstehen darf, sondern auch Rückgriffe im Sinne unserer Klassik-Formel »Rückhalt durch Rückgriff«. Als ein Element seiner Musik, das Händels Erhebung zum Klassiker befördert haben mag, möchte ich seinen eigenen Klassizismus bezeichnen. Darunter könnte man sein unzeitgemäßes Festhalten am polyphonen Satz verstehen und seine an Winckelmanns auf die Kunst des klassischen Altertums gemünzte Formel von der »edlen Einfalt und stillen Größe« erinnernde, von Beethoven und anderen bewunderte »erhabene Simplizität«[16], mit einfachsten Mitteln größte Wirkungen hervorzubringen.

Die Geschichte der Kanonisierung Händels hat Ludwig Finscher beschrieben; sie setzt schon zu Lebzeiten ein.[17] Vielleicht darf man schon die merkwürdige Huldigungskantate in diesem Sinne verstehen, die der Kardinal Benedetto Pamphilj auf den 22-Jährigen schrieb, worin er ihn als den neuen Orpheus preist.[18] Händel selbst, der diesen Text in Musik

15 Assmann, »Einleitung«, (Anm. 9), S. 10.

16 Ludwig Finscher, »Gleichsam ein kanonisirter Tonmeister«, in: Assmann / Assmann, *Kanon und Zensur* (Anm. 1), S. 271–283, hier S. 279.

17 Ebenda.

18 Ellen Harris, *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge, MA 2001, S. 42–48, S. 317 f. Mit der These von Ellen Harris, der Kardinal Pamphilj sei homosexuell gewesen und habe mit seinem Orpheus-Vergleich auf das bei Ovid belegte Motiv angespielt, demzufolge der griechische Sänger aus Kummer um Eury-

zu setzen hatte, war davon so peinlich berührt, dass er Pamphilj noch fast 40 Jahre später im Gespräch mit Charles Jennens einen »alten Narren« nannte, aber immerhin: Er ging darüber nicht als ein oberflächliches Kompliment hinweg, sondern nahm es ernst genug, um sich noch Jahrzehnte danach darüber zu ärgern. Der Orpheus-Titel hat Händel dann ja auch nach London begleitet; im Vorwort zum Textbuch seiner ersten Londoner Oper nennt ihn der Librettist Rossi »L'Orfeo del nostro secolo« (den Orpheus unseres Jahrhunderts) und ein »ingegno sublime« (erhabenes Genie), und diese Bezeichnungen wandern auch in das Textbuch zur Hamburger Aufführung von 1715.[19] Das sind Anfänge einer gewissen Vergötterung, wie sie dann im Rahmen der romantischen Kunstreligion Mozart, Beethoven und schließlich rückwirkend auch – und vor allem – Bach zuteil wurden, aber Händel ging hier bahnbrechend voran.[20] Bei Händel setzte diese Vergötterung nicht nur früh ein, sondern ging auch so weiter; im Jahre 1738 wurde ihm von einem Verehrer eine Statue in Vauxhall Gardens aufgestellt, die ihn als einen *Orpheus redivivus* darstellt, und nach seinem Tode wurde ihm (auf eigenen, testamentarisch verfügten Wunsch) ein Grabmal in Westminster, also im Pantheon der englischen Nationalhelden, errichtet. Ein Jahr nach seinem Tod erschien bereits seine Biografie aus der Feder des jungen John Mainwaring, der sich auf persönliche Gespräche mit Händel stützen konnte.[21] Es handelt sich um die erste monografische Biografie eines Komponisten überhaupt, die dann Vorbild wurde für Forkels Bach- und Niemetscheks Mozart-Biografie. Damit war für die Musik der Schritt getan, den Vasari Jahrhunderte vorher für die Bildenden Künste getan hatte. Mit Händel und in

dike der Frauenliebe abgeschworen und die Knabenliebe erfunden hätte, lohnt sich wohl keine längere Auseinandersetzung. Der Name Orpheus steht im 17. und 18. Jahrhundert nicht für die Erfindung der Knabenliebe, sondern für die Musik in dem zentralsten ihrer Aspekte: ihrer Macht, die Herzen zu rühren bis hin zur Bezauberung der wilden Tiere und der Erweichung der unerbittlichen Herrscher der Todeswelt. Dass es sich hier um ein seit der Mitte des 17. Jahrhunderts für Musiker vollkommen konventionelles Kompliment handelt, ist klar. Trotzdem ist seine Anwendung auf einen jungen unbekannten Ausländer ungewöhnlich. In England galt Händel in Nachfolge Henry Purcells als »Orpheus Britannicus«, was dann kein konventionelles Kompliment mehr war, sondern eine halboffizielle Auszeichnung als führender englischer Nationalkomponist.

19 Chrysander, *G. F. Händel* (Anm. 11), Bd. 1, S. 279 mit n. 36 und S. 297.

20 S. Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven and the Idea of the Musical Genius*, New Haven 2001.

21 John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the late George Frideric Handel*, London 1760. Diese Biografie erschien bereits 1761 in Hamburg in deutscher Übersetzung von keinem Geringeren als Johann Mattheson.

seinem Gefolge dann auch Bach gewinnt die Musik erst jene Form von Gedächtnis, die Neues nicht nur aus der Auseinandersetzung mit dem unmittelbar Vorhergehenden, sondern im Rückgang auf eine zur Klassik erhobene, normative Vergangenheit hervorgehen lässt. Haydn, Mozart und Beethoven haben Händel und Bach studiert und durch diesen Rückgriff die homophone Verflachung des »galanten Stils«, der Musik zwischen 1730 und 1770, überwunden.

Am Beispiel Händels lassen sich alle fünf Phänomene aufzeigen, von denen die Rede war: Kanon, Repertoire, intertextuelle Rückbezüge, Kommentar und Archiv. Von seiner »Kanonisierung« sprachen bereits die Zeitgenossen; damit war die klassische, d. h. zeitlos vorbildhafte Geltung seiner Werke gemeint. Das bezog sich aber nur auf einen kleinen Ausschnitt seines Werks, die Oratorien *Messias*, *Alexanderfest* und *Cäcilienode* sowie das Schäferspiel *Acis und Galathea*, die Mozart bearbeitet hatte, und das Oratorium *Judas Maccabäus*. Es waren zugleich auch die Werke, die nie aus dem Repertoire verschwanden. Der *Messias* wurde jährlich aufgeführt und geradezu zu einer liturgischen Institution. Das untrügliche Kennzeichen kanonischer Geltung aber ist die Aufnahme und künstlerische Auseinandersetzung in den Werken anderer großer Komponisten. Hier ist natürlich in erster Linie Mozart zu nennen, den Baron Gottfried van Swieten, der Direktor der Hofbibliothek, auf »Händl und Bach« (in Mozarts Briefen immer in dieser Schreibung und Reihenfolge[22]) angesetzt hatte, schon Anfang der 1780er Jahre, noch vor den großen Londoner Festlichkeiten des Jahres 1784, wo zwar irrtümlich Händels 100. Geburtstag, aber zugleich völlig richtig sein 25. Todestag gefeiert wurde. Auch solche Gedenkfeiern wie vor allem die daraus hervorgegangene Veröffentlichung von Charles Burney,[23] die noch im selben Jahr auch auf Deutsch erschien,[24] gehören zur Kanonisierung. Händels Einfluss auf Mozart, Haydn und Beethoven und damit auf eine Tradition, die dann einige Zeit später ihrerseits zur Klassik erhoben wurde, lässt sich gar nicht überschätzen. Damit war Händel zu einem *»prattomenos«* geworden, ei-

22 S. Gernot Gruber, *Mozart verstehen*, 2. Aufl. Salzburg 1991, S. 160 f.

23 Charles Burney, *An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th and June 3rd, and 5th, 1784 in Commemoration of Handel*, London 1785.

24 *Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händels Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedächtnißfeyer*, aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschenburg, Professor in Braunschweig, Berlin – Stettin 1785.

nem Klassiker, den man zu behandeln, mit dem man sich auseinanderzusetzen und vor allem, von dem man zu lernen hatte.

Diese Kanonisierung galt aber ausschließlich dem Händel der Oratorien, nicht dem der Opern. Die Opern waren aus dem Repertoire und aus dem Gedächtnis verschwunden, zum Glück aber (bis auf einige Hamburger Frühwerke) nicht aus dem Archiv. Das Händel-Archiv hat sich erhalten, zum einen, weil Händel selbst es mit einer gewissen Sorgfalt und mit Hilfe seiner Assistenten Johann Christoph Schmidt Vater und Sohn pflegte, und zum anderen, weil es aufgrund der treuen Verbundenheit des englischen Königshauses mit Händel in den Buckingham-Palast überführt und nicht versteigert wurde wie etwa das Pepusch-Archiv, das hinsichtlich seiner antiquarischen Ausrichtung wesentlich umfangreicher gewesen sein muss. Auf der Basis des Archivs konnte dann Friedrich Chrysander von 1857 bis 1895 im Auftrag der Händel-Gesellschaft das heroische Projekt seiner 100-bändigen Gesamtausgabe durchführen.[25] Zwar gehen auch hier die Oratorien zusammen mit der Instrumentalmusik und den Kantaten in Band 1–54 voran, aber dann folgen in den Bänden 55–94 sämtliche Opern in chronologischer Reihenfolge (95–100 sind Supplementbände). Hat man diese Gesamtausgabe als ein Archiv oder als einen Kanon aufzufassen? Unbedingt als Letzteres. Diese Ausgabe war auch vom Verlag Breitkopf & Härtel als ein Parallelunternehmen zur Bach- und Mozart-Ausgabe gedacht. Eine Gesamtausgabe ist ein untrüglicher Kanonisierungsschritt. Telemann hat es bis heute nicht zu einer Gesamtausgabe gebracht; immerhin ist in der Mainzer Akademie der Wissenschaften eine 55-bändige Auswahl in Arbeit; der 2003 gegründeten Christoph-Graupner-Gesellschaft ist es dagegen auch im Graupner-Jahr 2010 nicht gelungen, diesen Komponisten (1683–1760) aus dem Schatten Bachs herauszuholen und wenigstens eine Auswahl-Ausgabe seiner über 2000 Werke auf den Weg zu bringen.

Händel hatte von Anfang an einen unbestrittenen Platz im Kanon der musikalischen Klassiker, den er geradezu inaugurierte, aber mit dem Hauptteil seines Werks verschwand er aus dem Repertoire. Im 19. Jahrhundert hatte niemand daran gedacht, die Opern auf die Bühne zu bringen; sie galten wie die Form der Barockoper überhaupt als unaufführbar

25 Die Bayerische Staatsbibliothek München hat sich ein großes Verdienst erworben, indem sie sämtliche Bände der Chrysander-Ausgabe digitalisiert und im Internet zugänglich gemacht hat: http://www.digitale-sammlungen.de/ [letzter Zugriff am 18. 10. 2011].

und hoffnungslos überholt, Dokumente einer nicht wiederbelebbaren Vergangenheit. Dass Gluck im Gegensatz zu Händel im 19. Jahrhundert in den Rang eines Klassikers und sowohl in den Kanon als auch in das Repertoire der Opernkomponisten aufsteigen konnte, verdankt er seinem Ruhm als Überwinder der Barockoper. Hier hat der Bruch zwischen alt und neu zunächst einmal nicht zur Kanonisierung des Alten, sondern zu dessen vollständigem Vergessen geführt. Es dauerte bis 1920, dass sich das änderte, bis zur so genannten und so gemeinten Händel-Renaissance.

Bei einem kanonisierten Klassiker von »Renaissance« zu sprechen ist paradox. Niemand käme auf die Idee, von einer Mozart-, Haydn- oder Beethoven-Renaissance zu sprechen; diese Komponisten waren weder aus dem Repertoire noch aus dem kulturellen Gedächtnis verschwunden, wie dies ja eigentlich auch für Händel galt, aber eben nur für den Händel der Oratorien. Bei Händel stehen wir also vor dem Phänomen, dass er mit einem Teil seines Werks sofort kanonisiert und unsterblich, mit einem anderen, größeren Teil jedoch gründlich vergessen wurde. Dabei war es der Opern- und nicht der Oratorien-Händel, der als der neue Orpheus gepriesen und dem zu Ehren eine Statue aufgestellt wurde. Orpheus verkörpert die Musik in ihrer bewegenden, erschütternden, die wilden Tiere zähmenden und die Mächte der Unterwelt rührenden Macht, und die Oper, insbesondere die Barockoper, ist die künstlerische Form, die sich wie keine andere die Darstellung und Erzeugung starker Emotionen, der »passions de l'âme«[26] zum ästhetischen Ziel gesetzt hat. Orpheus ist der Mythos der Oper, alle Oper ist Orpheus, wie Adorno sagt.[27] Die Aufgabe der Musik besteht darin, wie Händel das in dem Selbstporträt, das er in sein Oratorium *Salomon* eingebaut hat, ausdrückt, »to rouse each passion with th'alternate air« – jede Leidenschaft mit der

26 René Descartes, *Traité des passions de l'âme* (Paris 1649), der die Beziehung zwischen Musik und Seele naturgesetzlich begründet ansah, unterscheidet sechs Grundformen von Affekten, die zu zahlreichen Zwischenformen miteinander kombiniert werden können: Freude (»joie«), Hass (»haine«), Liebe (»amour«), Trauer (»tristesse«), Verlangen (»désir«), Bewunderung (»admiration«). Vgl. auch Renatus Descartes, *Musicae compendium*, Utrecht 1650, Neudruck *Musicae Compendium – Leitfaden der Musik*, Lat./Dt. hrsg. von Johannes Brockt, 2. Aufl. Darmstadt 1992.

27 »Die erste authentische Oper, Monteverdis *Orfeo*, hat eben dies zum Vorwurf sich genommen, die Glucksche Reform ist auf Orpheus als auf den Archetypus der Oper zurückgegangen, und man sagt kaum zuviel mit dem Satz, alle Oper sei Orpheus.« Theodor W. Adorno, *Klangfiguren*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1978 (= *Musikalische Schriften* I), »Bürgerliche Oper«, S. 31.

passenden Melodie zu erregen.[28] Auch wenn Alessandro Scarlatti, Johann Adolf Hasse oder Giuseppe Sarti zu Lebzeiten durchaus für dieselben Qualitäten gepriesen wurden, ist darin aus heutiger Sicht niemand so erfolgreich gewesen wie Händel , der nicht nur die Singstimme, sondern auch die instrumentalen Begleitstimmen, vor allem in seinen Lamenti, in den Dienst solchen erregenden Ausdrucks gestellt hat. Aus heutiger Sicht ist überhaupt nicht zu verstehen, dass Opern wie *Giulio Cesare in Egitto*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, *Ariodante*, *Alcina* und *Serse* jemals in so gründliche Vergessenheit geraten konnten. Von diesen Opern haben es zumindest *Giulio Cesare* und *Alcina* seit ca. 20 Jahren auch ins Repertoire geschafft.

Wir haben zwar streng unterschieden zwischen dem klassischen und dem religiösen Kanon, aber auch die Kanonisierung der Klassiker ist, oder besser wird zu einem religiösen Phänomen, und zwar im Zusammenhang der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts. Den performativen Künsten errichtet das Bildungsbürgertum dieser Zeit wahre Musentempel in Gestalt von Theatern, Opern- und Konzerthäusern.[29] Praktisch alle, die ich kenne, sind außen und / oder innen mit Namen, oft auch mit Büsten geschmückt; sie verstehen sich zugleich auch als ein Pantheon oder eine Walhalla der Helden der jeweiligen Kunst. Es wäre eine äußerst reizvolle Aufgabe, diese verschiedenen Namenskonstellationen einmal systematisch zu erfassen. Da würde sich dann auch feststellen lassen, ob und wo im Kanon der Opernkomponisten, wie ihn das 19. Jahrhundert verstand und in dem z. B. Gluck immer an sehr prominenter Stelle steht, der Name Händel auftaucht. Jedenfalls würde ein solches Projekt die Zeitgebundenheit musikalischer Kanonbildung hervorragend illustrieren können. Die Grenzen verschieben sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, und auch die Prominenz und Raumkonstellation der Plätze. Es ist klar, dass diese Kunst, der die antiken Vorbilder fehlen, hier auf schwankendem Boden steht. Andererseits wird aber auch klar, dass die Musik ebenso wenig wie die anderen Künste auf einen Kanon verzichten kann.

Jedenfalls lässt sich am Beispiel Händels zeigen, dass und in welcher Form in der Musik wie in allen anderen performativen Künsten als einer

28 Georg Friedrich Händel, *Solomon*, hrsg. von Friedrich Chrysander, Leipzig 1867 (= *Händels Werke*, Bd. 26), S. 220.

29 Das Architektenduo Ferdinand Fellner und Hermann Helmer, das 1873 ein auf Theaterbauten spezialisiertes Büro aufgemacht hatte, errang auf diesem Gebiet geradezu eine Monopolstellung und versorgte ganz Europa mit Theatern und vor allem Opernhäusern (insgesamt 48). Vgl. hierzu Hans-Christoph Hoffmann, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, München 1966, und Gerhard Michael Dienes (Hrsg.), *Fellner & Helmer: Die Architekten der Illusion*, Graz 1999.

Form, einem Medium und einer Institution des kulturellen Gedächtnisses alle drei Kategorien: »Archiv«, »Repertoire« und »Kanon« eine Rolle spielen. Das Repertoire erfüllt die Funktion der Zirkulation, der Kanon erfüllt die Funktionen der Verbindlichkeit und Maßgeblichkeit sowie des damit notwendigerweise verbunden Diskurses, und das Archiv ist die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass sich das Repertoire erneuern und der Kanon verändern und verschieben kann. Ohne das Händel-Archiv hätte Chrysander nicht seine kanonische Händel-Ausgabe erstellen können, und ohne diese und ihre neueren Nachfolger hätte sich das Repertoire immer wieder aufgeführter Händel-Werke nicht um *Giulio Cesare* und *Alcina* erweitern können, zu denen in neuerer Zeit auch *Tamerlano*, *Rodelinda*, *Ariodante*, *Serse*, *Radamisto*, *Rinaldo*, *Agrippina*, *Teseo*, *Orlando* sowie die als Oper aufgeführten dramatischen Oratorien *Belsazar*, *Theodora*, *Hercules* und *Semele* getreten sind.

Inzwischen hat sich die Renaissance der Händel-Opern auf die Barockoper insgesamt ausgedehnt. Am Beispiel Händels haben wir die Opera seria als eine nicht nur historische, sondern in ihrer Art vollendete und unüberholbare, d. h. klassische Kunstform neu wahrzunehmen gelernt. Interessanterweise gilt das für die Barockoper und Komponisten wie Alessandro Scarlatti und Antonio Vivaldi in ungleich höherem Maße als für die Vertreter der jüngeren Generation und der neo-neapolitanischen Schule wie Hasse, Vinci, Leo, Porpora, Galuppi und andere Zeitgenossen Händels, deren Kenntnis so wichtig wäre, um dem Mysterium der intrinsischen Qualität der Händel-Opern auf die Spur zu kommen, die ihre späte Wirkungsgeschichte und endliche Kanonisierung ermöglicht haben. Die Hochkonjunktur, die Mozarts lange sträflich vernachlässigter *Idomeneo* in den letzten 20 Jahren erlebt, hängt sicher damit zusammen, dass Händels Opern uns die Ohren für die Kunstform der Opera seria im Allgemeinen und für diese Krone der Gattung im Besonderen geöffnet haben.[30]

Das Repertoire ist eine Form der Lebendigkeit, der Kanon aber eine Form der Unsterblichkeit. Daraus erklärt sich seine Bedeutung gerade im 19. Jahrhundert, der Blütezeit der romantischen Kunstreligion. Im 17. und 18. Jahrhundert ging es darum, die Musik auf den Rang der hohen Künste und Wissenschaften zu bringen, die sich auf ein klassisches Alter-

30 Dass *Idomeneo* keine strenge Opera seria ist, sondern der Tragédie lyrique nahe steht, gilt ebenso für *Alcina*, *Ariodante* und andere Händel-Opern. Vielleicht liegt gerade in diesem gattungstranszendierenden Charakter ein Geheimnis ihrer Langzeitwirkung.

tum berufen konnten. Im 19. Jahrhundert ging es darum, der sich im Bürgertum etablierenden Kunstreligion ein Pantheon und einen Heiligenkalender zu verschaffen. Das ist der Rahmen, in dem der als neuer Orpheus und sublimes Genie gefeierte Händel als ein Bahnbrecher und Vorreiter erscheint.